

Dramatischer Diskurs und Postmoderne. Spanisches Gegenwartstheater zwischen Neorealismus und Avantgarde

Das spanische Theater nach dem Bürgerkrieg

Im spanischen Theater unter dem Franco-Regime lassen sich grosso modo zwei Phasen unterscheiden, denen sich jeweils ein durch inhaltliche und ästhetische Merkmale geprägter Generationsstil zuordnen läßt:

- die „Realistische Generation“ von den späten vierziger bis zur Mitte der sechziger Jahre
- die „Symbolistische Generation“ oder Generation des „Neuen Spanischen Theaters“ von der Mitte der sechziger bis zur Mitte der siebziger Jahre.

Die Vertreter beider Generationen verfolgen das Ziel, anspruchsvolle literarische Texte zu schaffen, in denen sie die jeweils dominierenden dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten weiterentwickeln und mit Hilfe des ihnen eigenen dramatischen Diskurses allgemeinmenschliche oder gesellschaftliche Befindlichkeiten zur Darstellung bringen und problematisieren. Die Initiatoren und Wortführer der Realistischen Generation waren Antonio Buero Vallejo (Abb. 1) (*1916) und Alfonso Sastre (*1926), die ihr Werk in den fünfziger und sechziger Jahren vor allem in den Dienst einer ethischen Erneuerung des spanischen Nachkriegstheaters stellten. Gemeinsam war ihnen eine engagierte kritische Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Problemen der Gegenwart und der Geschichte ihres Landes, wobei sie zumindest bis in die Mitte der sechziger Jahre hinein in ihrer Gestaltungsweise weitgehend in der Tradition des realistischen Theaters verblieben, während sie diese in den folgenden Jahren durch Techniken grotesker Verfrem-

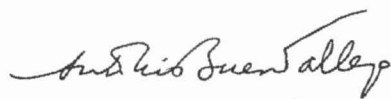


Abb. 1: Antonio Buero Vallejo (*1916), der bedeutendste Vertreter des spanischen Gegenwartstheaters

dung und die wachsende Einbeziehung nichtsprachlicher theatralischer Zeichen zu erweitern versuchten.

Diese Tendenz zum Experiment führten die Vertreter der Generation des Neuen Spanischen Theaters im letzten Jahrzehnt des Franco-Regimes in einer radikalisierten Weise weiter. Während sie die Funktion des Theaters als Mittel gesellschaftlicher Demaskierung und sozialen Protestes beibehielten und zum Teil sogar noch verstärkten, lehnten sie ein Verständnis des Theaters als realistische Widerspiegelung der Wirklichkeit ab. Das „Nuevo Teatro Español“ ist ein antirealistisches, experimentelles Theater, das die Suche nach neuen theatralischen Ausdrucksmitteln über die Vermittlung einer Botschaft stellt. Es ist ein antiliterarisches Theater, das in der Sprache nur eine unter anderen Ausdrucksmöglichkeiten sieht, der die non-verbalen Codes gleichberechtigt zur Seite treten, und das eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen avantgardistischen Formen des zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Theaters anstrebt.

Beiden Generationen gemeinsam war eine weitgehende Marginalisierung innerhalb des spanischen Theaterbetriebs, die auf die politischen Umstände im Franco-Spanien und vor allem auf die scharfen Zensurbestimmungen des frankistischen Staates zurückzuführen sind. Zu Recht hat die Kritik beide daher als „verlorene Generation“ und ihre dramatische Produktion als ein „zum Schweigen verurteiltes Theater“ bezeichnet. Der spanische Bürgerkrieg (1936–1939) hatte in der Tat auch für das Theater eine scharfe Zäsur bedeutet, die die hoffnungsvolle Entwicklung des spanischen Dramas im frühen 20. Jahrhundert und seine Anpassung an die europäischen Avantgardebewegungen abrupt gestoppt und es um Jahre zurückgeworfen hatte. Die großen Reformer der zwanziger und dreißiger Jahre – wie Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán und Federico García Lorca – waren tot oder mußten – wie Rafael Alberti, Max Aub und Alejandro Casona – ins ausländische Exil gehen. Nicht besser erging es zahlreichen

Neuerern der jungen Generation, für die Fernando Arrabal (*1932) stellvertretend genannt sei. Trotz der beharrlichen Erneuerungsbemühungen der Generation Buero Vallejos und Sastres wurde die innerspanische Dramenproduktion bis zum Ende des Franco-Regimes weitgehend von den verschiedensten Formen eines Unterhaltungs- und Evasionstheaters beherrscht, unter denen vor allem pseudokritische Gesellschaftsdramen und gehobene Salonstücke hervorstachen. In ihrer ästhetischen wie inhaltlichen Konventionalität trugen sie weder zur Erneuerung noch zur Weiterentwicklung des dramatischen Diskurses noch zur Auseinandersetzung mit den Problemen der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit des Nachkriegsspanien bei. Es waren vielmehr Stücke der Flucht und Evasion, nicht aber der Auseinandersetzung mit den bedrückenden Problemen eines von politischer Unterdrückung und wirtschaftlicher Not geprägten Landes.

Das neue Theater im demokratischen Spanien

Der von allen erwartete Aufbruch des Theaters nach dem Tod Francos im Jahre 1975 blieb zunächst aus. Weder die Angehörigen der Realistischen Generation noch diejenigen des Neuen Spanischen Theaters konnten das Schicksal, einer verlorenen und totgeschwiegenen Generation anzugehören, wenden. Weder entsprachen die unter Zensurbedingungen entstandenen Texte der neuen Situation, noch war das Publikum vor allem auf eine Aufnahme der experimentellen Stücke der späten sechziger und frühen siebziger Jahre vorbereitet. Erst zu Beginn der achtziger Jahre erlebte das spanische Theater einen allmählichen Aufschwung, der nun aber einer neuen Generation junger Autoren zugute kam, die den Bürgerkrieg und in der Mehrzahl auch die ersten Jahre der Nachkriegszeit nicht mehr persönlich erlebt hat-

ten. Seit Anfang der achtziger Jahre melden sich vermehrt jüngere Autoren zu Wort, deren Texte vielversprechende Ansätze für eine Weiterentwicklung des spanischen Dramas erkennen lassen. Unter ihnen nehmen José Sanchis Sinisterra (*1940), José Luis Alonso de Santos (*1942) und Fermín Cabal (*1948) einen besonderen Platz ein. Zu ihnen gehören ferner Autoren wie Josep María Benet i Jornet (*1940), Carmen Resino (*1941), Concha Romero (*1949), Sebastián Junyent (*1948), Ignacio Amestoy (*1949), Ernesto Caballero (*1957), Ignacio del Moral (*1957), Paloma Pedrero (*1957), Antonio Onetti (*1962), Sergi Belbel (*1963), Alfonso Plou (*1964), Ignacio García May (*1965) und andere (Abb. 2). Wie die Auflistung zeigt, sind unter ihnen erstmals in der spanischen Dramengeschichte gleich mehrere Autorinnen vertreten. Neben

dem Roman erobern sich die Schriftstellerinnen allmählich auch das Theater.

Obwohl Klassifizierungsversuche bei lebenden Autoren, die sich zum Teil noch auf der Suche nach ihrem eigenen Stil befinden, besonders problematisch sind, ist doch bei der Mehrzahl der genannten Dramatiker das Bewußtsein zu erkennen, einer neuen Generation anzugehören und ein neues Texttheater zu produzieren, das durch mancherlei ästhetische und thematische Gemeinsamkeiten geprägt ist. Aus Platzgründen muß ich mich hier mit einer kurzen Auflistung der wichtigsten Merkmale begnügen:

- ideologische Desillusionierung
- Verzicht auf unmittelbares politisches und soziales Engagement
- Poetik des Alltäglichen und des Privaten
- Dominanz realistischer Verfahrensweisen

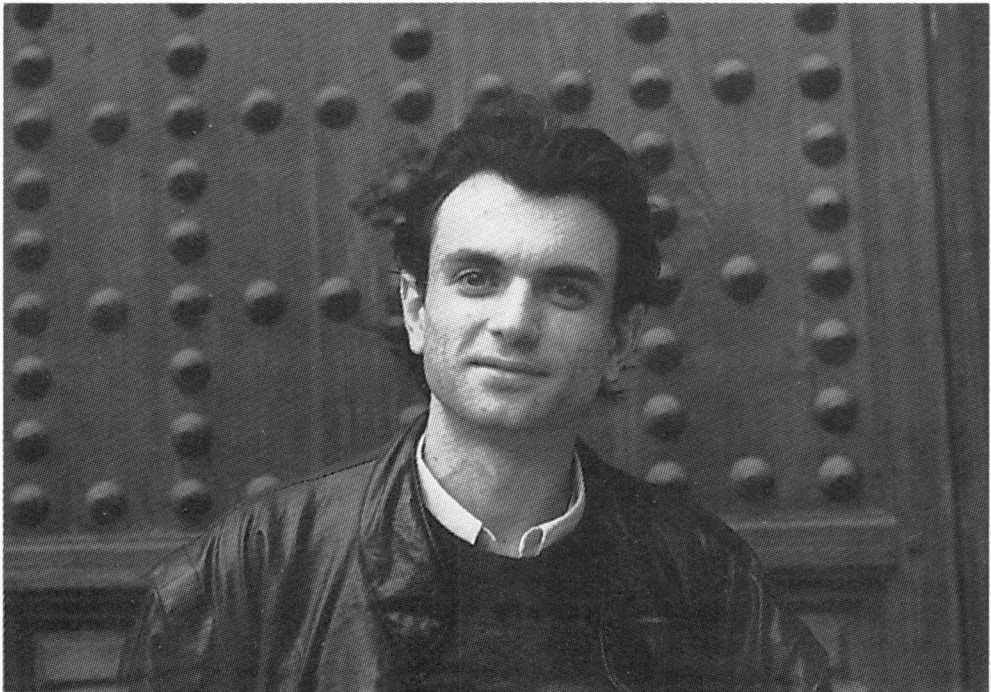


Abb. 2: Ernesto Caballero (*1957), ein Vertreter der jungen Generation

- Bemühen um Verständlichkeit und Suche nach einem breiten, vor allem jugendlichen Publikum
- Tendenz zu unterschiedlichen Formen von Komik
- Übernahme kinematographischer Techniken
- Aufhebung der Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit
- Tendenzen zum Metatheater und zur Intertextualität.

In dem folgenden Beitrag geht es dagegen vor allem darum, der Frage nachzugehen, inwieweit die aufgeführten Merkmale der Wirklichkeit des internationalen Gegenwartstheaters entsprechen. Dies läuft letztlich auf die Diskussion der Modernität des spanischen Theaters im internationalen Vergleich hinaus oder mit anderen Worten auf die Diskussion des Verhältnisses des spanischen Gegenwartstheaters zur Postmoderne, da die Literatur und das Theater der beiden letzten Jahrzehnte zunehmend unter diesem Vorzeichen diskutiert werden. Im folgenden sollen also einige der erwähnten Merkmale mit den für die Postmoderne charakteristischen Aspekten konfrontiert werden.

Das spanische Gegenwartstheater und die Postmoderne

Es ist hinlänglich bekannt, daß der Begriff der Postmoderne ein reichlich vages Konzept darstellt. In den letzten Jahren hat Alfonso de Toro ihn auf das Theater anzuwenden und ihn zugleich zu präzisieren und zu konkretisieren versucht.¹ De Toro arbeitete dabei vier unterschiedliche Typen eines postmodernen Theaters heraus:

- ein multimediales/intermediales Theater
- ein gestuales/kinesisches Theater
- ein dekonstruktionistisches Theater
- ein traditionalisierendes restauratives/historisierendes dekonstruktionistisches Theater.

Im Anschluß an Arbeiten von June Schlueter und Erika Fischer-Lichte postuliert er Kriterien wie Ambiguität, Polyvalenz, Unbestimmtheit, Heterogenität, Deformation, Dekonstruktion, Fragmentierung, Montage, Selbstreferentialität, Nichttextualität, Theatralität, Intertextualität und Interkulturalität als wesentliche Merkmale eines postmodernen Theaters. Die entscheidenden Merkmale eines postmodernen Theatermodells sind für ihn jedoch stets dessen antimimetischer, autoreferentieller, antitextueller und multimedialer Charakter. Zumindest die beiden letzten Kriterien entsprechen keineswegs der Wirklichkeit der dramatischen Produktionen im Spanien der letzten beiden Jahrzehnte. Die Wiederaufwertung des dramatischen Textes sowie die Dominanz neorealistischer Konzepte in der theatralischen Wirklichkeitsmodellierung stehen in offenem Widerspruch zu dem Paradigma eines multimedialen Theaters, in dem die Funktion des Textes sich allein auf diejenige eines Prä-Textes reduzieren soll. Im spanischen Gegenwartstheater kann kaum von einem Paradigmawechsel von einem mimetisch-referentiellen zu einem multimedial-autoreferentiellen Theatermodell gesprochen werden. Diese Feststellung bedeutet freilich nicht eine hoffnungslose Rückständigkeit des spanischen Theaters im Vergleich zur internationalen Entwicklung. Vielmehr scheint es mir erforderlich, das Modell de Toros zu problematisieren. In seinem verdienstvollen Versuch, den verwaschenen Begriff der Postmoderne zu konkretisieren, hat er ihn in ein ästhetisches Konzept verwandelt, das nur einen Teil der theatralischen Produktion der beiden letzten Jahrzehnte zu erfassen vermag. Dabei handelt es sich um das Theater, das in der Tradition der historischen Avantgarde sowie vor allem des Regietheaters der sechziger und siebziger Jahre steht. De Toro übersieht die Tatsache, daß das Regietheater seinen Höhepunkt längst überschritten hat und daß die Wiederaufwertung des dramati-

schen Textes seit den achtziger Jahren ein internationales Phänomen darstellt.² Der dramatische Text spielt heute selbst bei überzeugten Anhängern der Gemeinschaftsproduktion wie Santiago García in Kolumbien, Ariane Mnouchkine in Frankreich oder Albert Boadella in Spanien wieder eine wesentlich größere Rolle als noch vor zwanzig Jahren. Vom „Ende des mimetisch-referentiellen Theaters“, wie de Toro dies nahelegt, kann also in der Postmoderne keine Rede sein (Abb. 3).

Bei dem heutigen Stand der Diskussion läßt sich der Begriff der Postmoderne (noch) nicht als klar eingrenzbares ästhetisches Konzept definieren, ohne notwendigerweise zu einer einseitigen und verengten Auswahl innerhalb der literarischen und künstlerischen Produktion zu führen. Selbst als Epochenbegriff ist er überfordert.³ Man wird sich wohl weiterhin darauf beschränken müssen, ihn im Sinne Lyotards als „condition postmoderne“⁴ zu definieren, als philosophisch-weltanschauliches Theorem, vor dessen Hintergrund die Literatur und auch das Theater in ihren unterschiedlichen ästhetischen Ausprägungen seit Mitte der siebziger Jahre gelesen und verstanden werden können. „Orientiert man sich am geschichtlichen Kontext, so erscheint es sinnvoll“, schreibt Viktor Žmegač, „Postmoderne“ als Generalnenner für einen Zustand zu begreifen und nicht als Benennung für eine programmatisch definierbare Bewegung.“⁵ Ferner scheint sich in jüngster Zeit mehr und mehr ein Konsens darüber herauszubilden, daß der entscheidende ästhetische Paradigmawechsel nicht in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts, sondern zu Beginn des 20. Jahrhunderts anzusetzen ist, da – wie gerade auch die Beiträge de Toros zeigen – vor allem die historische Avantgarde zahlreiche Merkmale der Postmoderne bereits vorweggenommen hat. Seit Lyotard und Welsch wird die Postmoderne nicht mehr so sehr als Gegenmodell zur Moderne des 20.

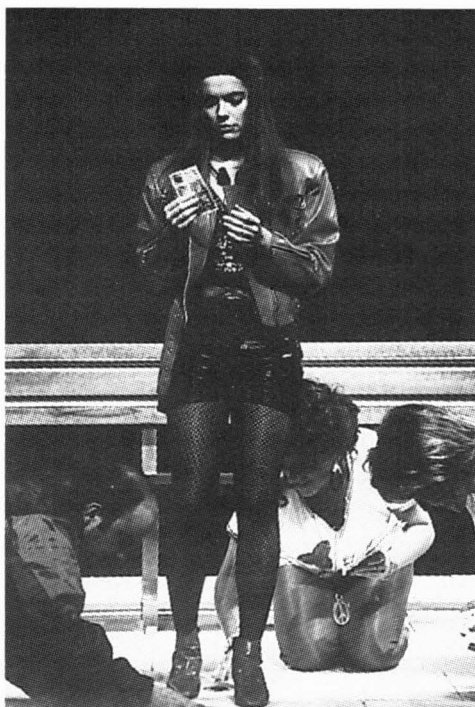


Abb. 3: Szenenfoto aus Ernesto Caballeros Drama *Gericht*

Jahrhunderts, sondern eher als deren Weiterführung und Radikalisierung verstanden.⁶ Neu ist dagegen die jeweilige Funktionalisierung der überkommenen Kategorien vor einem gewandelten historischen und weltanschaulichen Hintergrund.⁷ In diesen weit gefaßten Rahmen eines postmodernen Weltverständnisses lassen sich auch die Mehrzahl der spanischen Theaterproduktionen der achtziger und neunziger Jahre sowie zahlreiche Phänomene der internationalen Theaterentwicklung einordnen, die der engen Definition de Toros zum Opfer gefallen sind. Ich möchte einige der zentralen Kategorien des postmodernen Weltverständnisses auflisten und sie zugleich zu einigen inhaltlichen und ästhetischen Merkmalen des zeitgenössischen Theaters in Spanien in Beziehung setzen.

Entscheidend für das postmoderne Weltverständnis ist die weitgehende Enthistorisierung, Entideologisierung und Entpolitisierung des Denkens, der Verlust des Glaubens an die Existenz allgemeinverbindlicher Werte, an philosophische, ideologische oder politische Heilsbotschaften, an eine sinnstiftende Einheit des Geschichtsverlaufs, kurz das, was Lyotard als „incrédulité à l'égard des méta-récits“ bezeichnet hat.⁸ Die Folge ist ein radikaler ideologischer und erkenntnistheoretischer Relativismus. Die Folgen für die Literatur sind auch im spanischen Theater der letzten beiden Jahrzehnte deutlich erkennbar. Die Generation Cabals und Sanchis Sinisterras versteht sich nicht mehr wie diejenige Buero Vallejos als Gewissen der Nation, als normgebende Instanz. Politisches Engagement, missionarischer Eifer, ideologische Belehrung, kämpferisch-aggressive Gesellschaftskritik oder die Entwicklung utopischer Zukunftsträume sind dem zeitgenössischen Theater weitgehend fremd. Dahinter stehen kein Desinteresse an politischen und gesellschaftlichen Problemen, keine Unfähigkeit zum Leiden an einer als unbefriedigend empfundenen gesellschaftlichen Wirklichkeit und auch kein zynischer Verzicht auf das „unvollendete Projekt Moderne“⁹, sondern eher Verunsicherung und Ratlosigkeit gegenüber allgemein verbindlichen Lösungs- und Bewältigungsstrategien. Man ist in der Beurteilung sozialer Mißstände und individueller Verhaltensweisen zurückhaltender und vorsichtiger geworden und verzichtet vor allem auf die Propagierung utopischer Modelle mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Die Hilflosigkeit gegenüber einer nicht mehr durchschaubaren und zumal nicht mehr steuerbaren komplizierten Wirklichkeit führt häufig auch zu einer scheinbar teilnahmslosen Distanz gegenüber einem Geschehen, das nur noch mit schwarzem Humor, sarkastischer Komik, gespielter Gleichgültigkeit und kameraartiger Objektivität gestaltet wird. Der weitge-

hende Verzicht auf unmittelbares politisches und gesellschaftliches Engagement wird andererseits auch als Befreiung empfunden, die den Blick auf eine unerschöpfliche Vielfalt kreativer Optionen freisetzt, die nicht mehr dem Zwang einer wie auch immer getarteten Indienstnahme und Funktionalisierung unterliegen.

Der Verlust des Glaubens an gesellschaftliche Utopien und erkenntnistiftende philosophische Theorien führt ferner zu einem Rückzug in die Sphäre des Privaten, des Alltäglichen, des Nebensächlichen. Buero Vallejos Modell eines historischen Dramas, in dem die großen gesellschaftlichen Kollisionen der nationalen Geschichte analysiert und in ihren Auswirkungen auf den gesellschaftlichen Zustand der Gegenwart befragt wurden, hat seit den achtziger Jahren seine dominierende Stellung verloren. Die Geschichte wird durch die privaten Alltagsprobleme der dramatischen Figuren ersetzt. Selbst dort, wo das Theater weiterhin historische Themen und Figuren aufgreift, geht es nicht mehr um das Verständnis eines sinnhaften Geschichtsprozesses oder gar die Entwicklung eines zusammenhängenden geschichtlichen Konzepts, sondern um die Gestaltung historischer Einzelschicksale, um die Übertragung privater Probleme auf historische Figuren oder um die Modellierung geschlechtsspezifischer Verhaltensmuster in unterschiedlichen historischen Epochen und Gesellschaften. Dabei hat die Enthistorisierung des Denkens interessanterweise nicht zu einer Diskreditierung des Geschichtlichen, sondern – im Roman stärker als im Theater – zu einer Vorliebe für historische Themen geführt, wobei die Geschichte allerdings nur noch als Hintergrund für die Gestaltung der unterschiedlichsten Themen fungiert. Nachdem der Glaube an eine einheitliche geschichtliche Wahrheit und Ideologie des Geschichtsverlaufs abhanden gekommen ist, kann man sich die Geschichte beliebig selbst konstru-

ieren oder sie als unerschöpflichen Steinbruch ausschachten.

Allerdings interessiert sich gerade das zeitgenössische Theater stärker für die Gegenwart als Schauplatz zur Darstellung von Alltagsproblemen. Die Poetik des Alltäglichen wird vornehmlich anhand der Beziehungsprobleme privater, gesellschaftlich unbedeutender Figuren und Randgruppen verwirklicht. Subjektivität und Introspektion scheinen vor allem bei den weiblichen Autoren besonders ausgeprägt. Bei Dramatikerinnen wie Paloma Pedrero (Abb.4) entwickeln sich Identitätssuche und Beziehungsprobleme zwischen den Geschlechtern zu den beherrschenden Themen, wobei vor allem die sexuelle Identitätsfindung eine zentrale Rolle gewinnt.

Das Thema der Identitätssuche ist natürlich auch eine Folge der wachsenden Dekonstruktion des selbstbestimmten Individuums

im Verlauf des 20. Jahrhunderts, die im Zeitalter umfassender kommunikationstechnologischer Vernetzung und Simulation einen erneuten Höhepunkt erlebt hat. Nachdem im 19. Jahrhundert bereits der Glaube an Gott weitgehend abhanden gekommen war, hat im 20. Jahrhundert auch die Krone der Schöpfung abgedankt. Das Individuum hat nicht nur seine Persönlichkeit und Autonomie, sondern auch seine Identität verloren. Es existiert als funktionsloses Teil oder spielt eine beliebige Rolle in einem komplizierten, undurchsichtig gewordenen Netzwerk, dessen Mechanismen und dessen Sinn es nicht mehr versteht. Mit Rollenspielen und dabei zugleich mit der Suche nach der verlorenen Identität reagieren darauf die Figuren zahlreicher Stücke des zeitgenössischen Theaters in Spanien. Während für die Realistische Generation und das Neue Spanische Theater die dialektische Beziehung

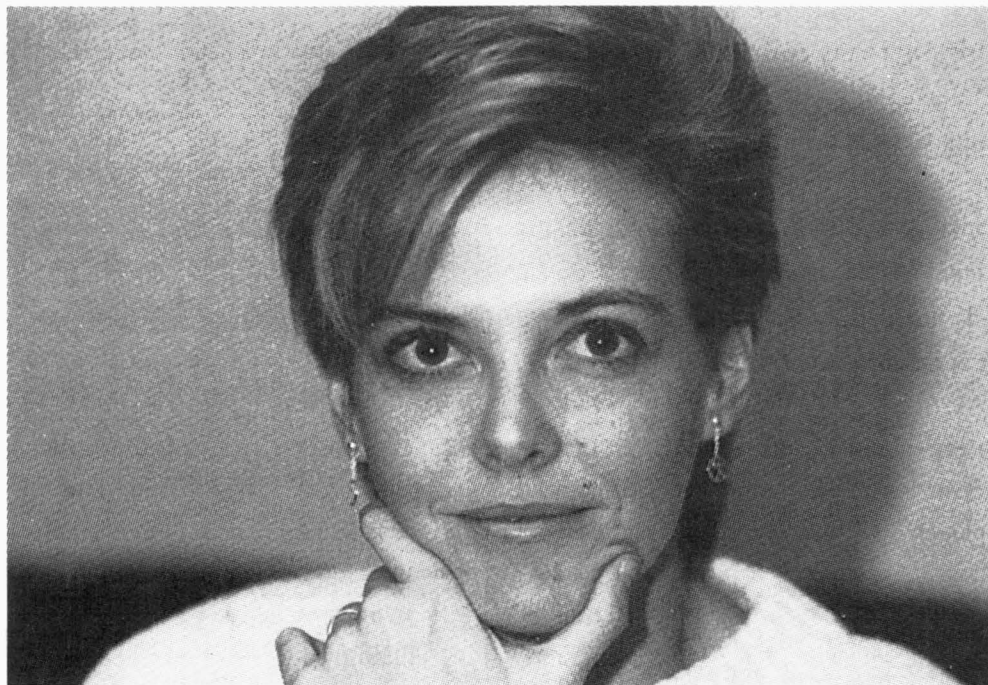


Abb.4: Paloma Pedrero (*1957), eine der bekanntesten spanischen Gegenwartsdramatikerinnen. Foto: Chicho

von privater und öffentlicher Sphäre im Zentrum des Interesses stand, verlagert sich dieses in den achtziger Jahren zum Teil radikal ins Private.

Persönlichkeits- und Identitätsverlust ziehen notwendigerweise die Unmöglichkeit psychologischer Analyse nach sich. Auch die gleichfalls in der historischen Avantgarde begonnene Entpsychologisierung der dramatischen Figuren hat in der Postmoderne einen erneuten Höhepunkt erreicht. Dies wird gerade in den Stücken besonders deutlich, die auf hyperrealistische Darstellungsformen und entsprechendes Figurenverhalten zurückgreifen. Die Figuren in Belbels *Liebkosungen* und *Nach dem Regen* oder Cabals *Der Schuß löst sich von selbst* werden in ganz alltäglichen realistischen Situationen und Verhaltensweisen gezeigt. Doch in die normalen Verrichtungen des Alltags mischen sich übergangslos Aggression und Gewalt, ohne daß diese motiviert oder erklärt würden, ja gar ohne daß sie als „unnormal“ empfunden würden. Die Figuren reagieren wie teilnahmslose Automaten, bar jeglicher rationaler Logik und psychologischer Motivation. Wie das gesellschaftliche ist auch das emotionale Engagement der Figuren stark reduziert, mit der Folge, daß dem Rezipienten jegliche Identifikationsmöglichkeit genommen wird. Gewalt, Liebe, Essen, Töten, Schlafen, Rauchen etc. stehen unterschiedslos nebeneinander und vollziehen sich mit gleicher Selbstverständlichkeit und Indifferenz. Das realistische Verhaltensspiel der Figuren gewinnt eine maschinenartige, automatische, unwirkliche Qualität, das seine Entsprechung eher im simulierten Rollenspiel der Computerwirklichkeit als in der Alltagserfahrung findet, wobei beide Bereiche so nahe zusammengerückt sind, daß sie zum Teil nicht mehr unterschieden werden können.

Schwieriger sind die Konsequenzen der Postmoderne für das Wirklichkeitsverständnis und das Wirklichkeitsverhältnis des zeit-

genössischen Theaters in Spanien einzuschätzen. Bereits die Moderne hatte sich seit Baudelaire mit ihrem literarischen Autonomieanspruch von der aristotelischen Abbildfunktion gelöst. Aber nicht nur die Moderne, sondern selbst noch die historische Avantgarde hatte an dem Anspruch der Kunst, eine eigene, der Erfahrungswirklichkeit ebenbürtige Realität zu schaffen, festgehalten. Bis hin zu Beckett und Ionesco ist die geradezu verzweifelte existentielle Sinnsuche zumindest ihrem Anspruch nach deutlich spürbar, selbst wenn sie nie ans Ziel kommt, sondern stets scheitert. In der Postmoderne schließt der Zweifel an der Wahrheitsfindung selbst die Erfahrungswirklichkeit mit ein. Weder gibt es ontologische oder existentielle Wahrheiten zu entdecken, noch sind klare Aussagen über die Welt der Erfahrung möglich oder sind Fiktion und Wirklichkeit strikt voneinander zu trennen, wobei diese Erfahrung die Autoren freilich nicht mehr in existentielle Verzweiflung stürzt und auch nicht mehr zu melancholischer Trauerarbeit stimuliert. Im Zeitalter der Computersimulation sind, wie Jean Baudrillard gezeigt hat, Artifizialität, Fiktion und Wirklichkeit zur selbstverständlichen Alltagserfahrung geworden.¹⁰ Literatur und Theater der Postmoderne geben daher den Anspruch auf Wirklichkeitsreferenz bisweilen gänzlich auf. Daraus können Texte entstehen, die sich nur noch spielerisch mit sich selbst beschäftigen und auf sich selbst beziehen. Dieser antimimetische, selbstreferentielle Charakter des postmodernen Theaters ist freilich im zeitgenössischen Theater Spaniens wenig ausgeprägt. Selbst im intertextuellen Verweis oder im metatheatralischen Spiel bleibt die Bezugnahme auf geschichtliche, aktuell-gesellschaftliche oder private Erfahrungswirklichkeit stets spürbar. In Sanchis Sinisterras *Ay, Carmela!* (Abb. 5) ist die Bürgerkriegswirklichkeit in den metatheatralischen Rollenspielen der Figuren so präsent wie die gesellschaftliche oder persönliche Erfahrung des

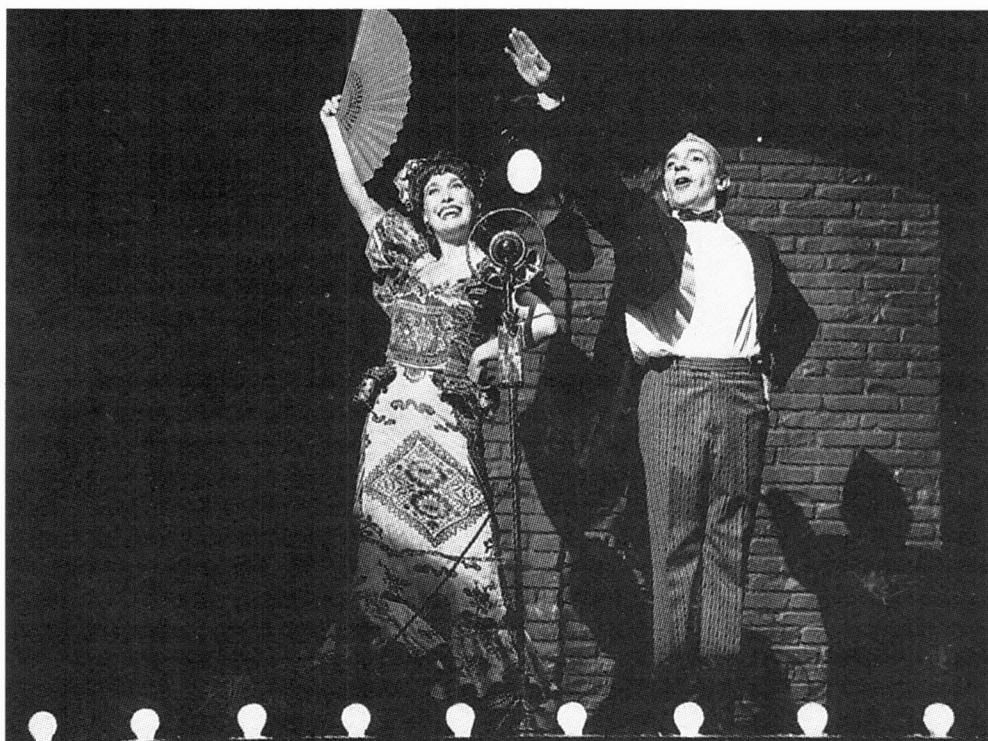


Abb.5: Szenenfoto aus José Sanchis Sinisterras Erfolgsstück *Ay, Carmela!* Foto: Chicho

Drogenkonsums in den halluzinatorischen Montagen und Szenenfragmenten von Cabals *Rein wie Schnee* ..., ganz zu schweigen von der großen Mehrheit der neorealistischen Stücke, in denen die Poetik des Alltäglichen bisweilen der konventionellen Abbildungsästhetik näher zu stehen scheint als einer postmodernen selbstreferentiellen Spielästhetik und semiotischen Zeichenproduktion. Experimentiert wird vor allem im Bereich der dramatischen Komposition. Strukturen mit logisch gebauter, linearer, geschlossener Handlungsführung unter Beachtung von Orts- und Zeiteinheit wie in Cabals *Heute Abend große Vorstellung!* sind eher selten. Charakteristisch sind vielmehr kompliziert verschachtelte Montagen kurzer Handlungsfragmente unter Sprengung einheitlicher Orts- und Zeitstrukturen wie in

Cabals *Rein wie Schnee*... oder die lineare Folge kurzer Sequenzen, die hart und übergangslos nebeneinandergestellt werden, wie in den neuesten Stücken Cabals und Belbels. Am deutlichsten ist die Zerstörung der Wirklichkeitsreferenz in einigen experimentellen Stücken wie Cabals *Der Schuß löst sich von selbst*, wo über die Auflösung traditioneller Raum- und Zeitvorstellungen und die Verschachtelung verschiedener Fiktions- beziehungsweise Wirklichkeitsebenen eine feste, rational nachvollziehbare Referenzbasis ins Wanken gerät.¹¹

Experimentelle Stücke bilden im zeitgenössischen Theater Spaniens jedoch eher eine Minderheit. Der Rückgriff auf konventionelle realistische Darstellungsformen mit klarem Wirklichkeitsbezug ist für das spanische Theater eher typisch. Auch die zitierten

theoretischen Äußerungen der spanischen Dramatiker belegen diesen Sachverhalt deutlich. Das widerspricht freilich nicht unbedingt postmodernem Kunst- und Theaterverständnis. Die Rückkehr zu neorealistischen Formen eines Texttheaters ist durchaus mit dem Zeitgeist der Postmoderne vereinbar. Ästhetisch schlägt sich die relativistische Weltsicht der Postmoderne nämlich in einer Heterogenität und einem Pluralismus der Stile und Darstellungsformen nieder. Die Postmoderne befreit sich zunehmend von dem ästhetischen Innovationszwang der Avantgarde. In der Postmoderne gibt es keinen Glauben an Innovationen und Fortschritt mehr, dafür aber eine „simultane Verfügbarkeit der Traditionsbestände“.¹² Ihr ästhetisches Konzept sind Pluralismus und Repetition. „Pluralität ist der Schlüsselbegriff der Postmoderne“, formuliert Wolfgang Iser.¹³ Gerade deshalb läßt sich die Postmoderne auch nicht als Stilbegriff und klar umrissenes ästhetisches Konzept fassen. Pluralismus und Repetition heißt Rückgriff auf konventionelle wie avantgardistische Formbestände. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wird zum Prinzip erhoben. Im spanischen Theater der beiden letzten Jahrzehnte stehen neorealistische neben experimentellen Stücken, reines Texttheater neben Bildtheater oder multimedialen Bühnenspektakeln im Stil der katalanischen Gruppe La Fura dels Baus. Das Nebeneinander neorealistischer und experimenteller Stücke kennzeichnet bisweilen die dramatische Produktion ein und desselben Autors, wie die Simultaneität von Alonso de Santos' *Die Tabakladenbesitzerin von Vallecas* und *Das Familienalbum* oder Cabals *Heute abend große Vorstellung!* und *Rein wie Schnee...* zeigen. Neben dem Rückgriff auf konventionelle Gattungen der nationalen Theatertradition wie Sainete oder Fronleichnamsspiel steht die Verwendung internationaler avantgardistischer Formen wie Happening oder Performance. Die Einbeziehung benachbar-

ter Medien, vor allem von Film und Videoclip, ist ebenso selbstverständlich wie die Beschränkung auf reines Sprechtheater. Der Rückgriff auf traditionelle Verfahrensweisen erfolgt nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt größerer Breitenwirkung. Sie richtet sich damit zugleich gegen den übersteigerten Innovationszwang der Avantgarde und gegen die hermetische Experimentierlust des Nuevo Teatro Español. Welsch definiert die Postmoderne geradezu als die exoterische Form der esoterischen Moderne, wobei hier Moderne mit historischer Avantgarde zusammenfällt.¹⁴

Allerdings sind dabei die Akzente in der spanischen Theaterlandschaft unterschiedlich verteilt. Während bei den katalanischen Gruppen plastisches Bild- und Aufführungstheater sowie experimentelles, multimediales Theater vorherrschen, sind für die Madrider Theaterproduktion die Wiederaufwertung von Text- und Autorentheater und die Konzentration auf die Sprache als wichtigstes theatralisches Zeichen charakteristisch. Der Unterschied zwischen dem eher konservativen Theater Madrids und der progressiven, quirligen Theaterszene Barcelonas hat Tradition. Der Einfluß des Unabhängigen Theaters der späten sechziger und frühen siebziger Jahre mit seinem Hang zur Gemeinschaftsproduktion, mit seiner Abneigung gegen dramatischen Text und literarisches Theater, mit seiner Vorliebe für experimentelle Innovationen, mit seiner Offenheit für ausländische Anregungen und mit seinem Hang zur frechen Gesellschaftskritik ist in Barcelona viel nachhaltiger gewesen als in Madrid. Albert Boadellas Gruppe Els Joglars verkörpert diesen Geist wohl am eindrucklichsten bis zum heutigen Tag, während La Fura dels Baus mit ihren gewalttätig-orgiastischen Action-Sequenzen und ihrer Ästhetik des Videoclips die *movida*-Kultur der achtziger Jahre repräsentiert. In den Produktionen beider Gruppen läßt sich das antimimetische, multimediale Theater, das

de Toro als das eigentliche Paradigma der Postmoderne herausgearbeitet hat, am eindrücklichsten fassen. Auch wenn Boadella in jüngsten Produktionen wie *Das Nationaltheater* (1993) dem dramatischen Text wieder mehr Gewicht beimißt, bleibt sein Theater antimimetisches und multimediales Aufführungstheater. Boadella bleibt seiner Überzeugung, wonach Theater und Leben nichts miteinander gemein haben, weiterhin treu, und gerade die metatheatralischen Diskussionen um die Aufführung des „Rigoletto von Shakespeare“ durch eine Gruppe von Stadstreichern in *Das Nationaltheater* illustriert eindrücklich seine antirealistische Grundhaltung (Abb. 6).

Die Wiederaufwertung des Text- und Autorentheaters ist allerdings seit Anfang der neunziger Jahre auch in Barcelona zu beobachten. „In Katalonien“, schreibt Carles Battle i Jordà, „ist die Beobachtung dieses Phänomens relativ neu. Genau zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrzehnts bestätigt der Name Sergi Belbel das, was man bereits spürte: die Rückkehr zum Texttheater. Was

das visuelle Theater betrifft, ist man zu einer Art Übereinkunft gelangt. Der Erfolg der nicht auf einem im eigentlichen Sinn sprachlichen Text beruhenden Schauspiele hält an (La Cubana, Els Comedians, La Fura dels Baus, Zotal...), und gleichzeitig beginnt eine neue Generation von Dramenautoren heranzuwachsen.“¹⁵ In den Texten dieser Autoren, die vor allem aus dem Kreis um Sanchis Sinisterra und die Sala Beckett hervorgegangen sind, steht die Sprache wieder eindeutig im Vordergrund und hat die Bedeutung des verbalen Zeichens Vorrang vor allen anderen theatralischen Ausdrucksmitteln. Deutlicher ist dies jedoch noch in Madrid, wo auch die überwiegende Mehrheit der Dramatiker der jungen Generation lebt. Wie bereits erwähnt, verbindet dieses neue Autorentheater auf vielfache Weise realistische Darstellungsformen mit sprachlichen Innovationen. Seine Wirklichkeitsreferenz fällt dabei sehr unterschiedlich aus. Mit einer schlichten Rückkehr zur naturalistischen Widerspiegelungsästhetik des 19. Jahrhunderts hat das allerdings nur



Abb. 6: Szenenfoto aus dem Drogenstück *Der Marokkotrip* von José Luis Alonso de Santos

selten etwas zu tun. Selbst die hyperrealistischen Handlungssequenzen in Belbels Stück *Nach dem Regen* bilden eine rein sprachlich konstruierte, fiktive Welt, in der die Gesetze der Alltagserfahrung aufgehoben sind, in der einzelne Szenen – wenn überhaupt – logisch höchstens als sprachlicher Ausdruck innerer Halluzinationen, Wunschvorstellungen oder Alpträume gedeutet werden können, die aber ohne psychologische Erklärung bleiben. Gerade in solchen unverbundenen Bilderfolgen sind die Leerstellen des Textes besonders groß und entsteht erheblicher Spielraum für eigene Deutungen durch den Rezipienten. Auch die Mehrfachkodierung literarischer und theatralischer Texte ist bekanntlich ein typisches Merkmal der Postmoderne. Das zeitgenössische spanische Texttheater neorealistischer Tendenz entspricht im allgemeinen durchaus dem ästhetischen Bewußtseinsstand des ausgehenden 20. und nicht dem des späten 19. Jahrhunderts. Allerdings muß man sich, wie Dieter Kafitz es für das deutsche Theater der achtziger Jahre forderte, „auf das Abenteuer einlassen, neu und anders, ohne die durch klassische und realistische Dramatik geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten sehen zu lernen“.¹⁶ Dabei wird sich zeigen, daß auch die neorealistischen Stücke von Alonso de Santos und Cabal bis zu Pedrero und Belbel dem Geist der Postmoderne näher stehen, als dies auf den ersten Blick scheint. Auf die große Bedeutung metatheatralischer Selbstreflexionen und intertextueller Bezüge wurde bereits hingewiesen. Die intertextuellen Verweise beziehen sich dabei nicht nur auf dramatische Textvorlagen, sondern auch auf benachbarte Gattungen. Seltener sind Modelle interkulturellen Theaters, doch auch hier könnten einzelne Beispiele genannt werden – wie etwa der Versuch in Carmen Resinos Drama *Neue Geschichte von der Prinzessin und dem Drachen*, orientalische und abendländische Theatertraditionen

zueinander in Beziehung zu setzen und miteinander zu verbinden.

Es stellt sich natürlich die Frage, wieviele Merkmale der Postmoderne ein Werk erfüllen muß, um als postmodernes Theater verstanden werden zu können. Die Nähe eines Theaterstücks zum Weltverständnis der Postmoderne wird letztlich in der jeweiligen Einzelanalyse bestimmt werden müssen. Schon diese wenigen Bemerkungen illustrieren aber zur Genüge, daß spanisches Gegenwartstheater und Postmoderne durchaus zahlreiche Berührungspunkte aufweisen. Dabei ist vor allem hervorzuheben, daß postmodernes Theater sowohl neorealistisches wie experimentelles Theater, konventionelle wie avantgardistische Darstellungsformen, reines Text- wie multimediales Aufführungstheater umfaßt. Vor allem aber weicht die Postmoderne die Fronten zwischen unvereinbar scheinenden Positionen auf und schafft Formen einer Ästhetik der Integration, in der Pluralismus und Heterogenität in einer neuen Einheit aufgehoben sind.

Zur Rezeption des spanischen Gegenwartstheaters in Deutschland

Wie die vorangehenden Ausführungen zeigen, steht das spanische Theater durchaus auf der Höhe der gegenwärtigen Theoriediskussion sowie der aktuellen internationalen Theaterpraxis. Problematisch ist dagegen seine Rezeption diesseits der Pyrenäen. Das gilt nicht nur für den deutschsprachigen Raum. Vielmehr kann die Situation des modernen spanischen Theaters international als desolat bezeichnet werden. Das hängt zweifellos damit zusammen, daß die Spanier infolge der politischen Verhältnisse des Landes in unserem Jahrhundert gerade die dramatischen Neuerer im eigenen Land ignoriert oder unterdrückt und um ihren Einfluß gebracht haben. Mit Ausnahme von García Lorca (1898–1936) und mit einigen Ein-

schränkungen Buero Vallejo (*1916) sind gerade die großen spanischen Dramatiker unseres Jahrhunderts, von Valle-Inclán (1866–1936) und Unamuno (1864–1936) über Alberti (*1902) und Aub (1908–1972) bis Sastre (*1926) und Nieva (*1929) weder in Spanien noch im Ausland wirklich rezipiert und aufgeführt worden und sind damit ohne entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung des Theaters in der westlichen Welt geblieben. Selbst der große Erfolg García Lorcas ist unter dem Gesichtspunkt des Einflusses seines dramatischen Werkes auf die Entwicklung des Theaters mehr als problematisch, da gerade seine ästhetisch anspruchsvollsten Werke wie *Das Publikum* oder *Sobald fünf Jahre vergehen* bis in die achtziger Jahre hinein kaum aufgeführt und rezipiert wurden, während seine Erfolgsstücke eine folkloristisch entstellte und verzerrte Rezeption erlebten. Die jahrhundertealte Tendenz Spaniens zur politischen und kulturellen Selbstisolierung, die Wirren des Bürgerkriegs, die Dominanz diktatorischer Regime in den zwanziger Jahren unter Primo de Rivera sowie von den vierziger bis in die Mitte der siebziger Jahre unter Franco mit ihren restriktiven Zensurbestimmungen, die kommerzielle Ausrichtung des privat organisierten spanischen Theaterwesens und der konservative bürgerliche Publikumsgeschmack sind wohl die wichtigsten Faktoren, die dazu geführt haben, daß sich gerade die thematisch progressiven und ästhetisch anspruchsvollen Werke nicht durchsetzen konnten oder entstellt und verzerrt rezipiert wurden und damit gleichfalls ohne eine adäquate Wirkung blieben. Im Ausland hat darüber hinaus das gängige Klischee von der Andersartigkeit Spaniens mit dazu beigetragen, eine breite Rezeption des spanischen Theaters zu verhindern. Francisco Ruiz Ramón hat diesen Sachverhalt am klarsten auf den Begriff gebracht, als er 1992 vom „Drama“ und 1994 noch schärfer von der „Pathologie“ des zeitgenössischen Theaters

in Spanien sprach, für die er neben der politischen Situation Spaniens vor allem das „Scheitern der Vermittlungsinstanzen“ verantwortlich machte:

Das spanische Theater ist weder besser noch schlechter als das europäische. Die Anormalität als Symptom/Ursache oder – je nach Fall – als Folge einer Situation radikaler Kommunikationslosigkeit sowie wechselseitigen Mißverständnisses dürfte nicht auf axiologischer, sondern müßte auf der sozialen und kulturellen Ebene der dialektischen Beziehung zwischen Theater und Gesellschaft untersucht werden.¹⁷

Die weitgehende Unbekanntheit des modernen spanischen Theaters außerhalb Spaniens sowie vor allem seine Abwesenheit auf den internationalen Bühnen haben natürlich darüber hinaus auch praktische Gründe. In Europa und Nordamerika ist es vor allem die Sprachbarriere, die eine Rezeption spanischer Texte durch Verleger, Intendanten, Dramaturgen, Regisseure und Kritiker erschwert. Es fehlt an Übersetzungen sowie an kritischen und vermittelnden Darstellungen in den jeweiligen Landessprachen – eine zentrale Aufgabe der jeweiligen nationalen hispanistischen Theaterwissenschaft. In diesem Bereich ist auch in Deutschland noch viel zu tun (Abb. 7).

Von spanischen Dramatikern des 20. Jahrhunderts ist – wie stets mit Ausnahme García Lorcas – auch auf deutschsprachigen Bühnen in der Tat kaum etwas zu sehen. Das gilt natürlich besonders für die jungen Autoren, die nach 1975 ihre ersten dramatischen Texte verfaßt haben. Immerhin sind in den vergangenen fünf Jahren dank der Initiative einiger Hispanisten sowie aufgrund des Engagements einiger Bühnenverlage wie Henschel Schauspiel in Berlin, Stefani Hunziger in Bad Homburg oder Theaterstückverlag in München vereinzelte Werke von zeitgenössischen spanischen Dramatikern übersetzt worden und liegen als Bühnenmanuskripte in deutscher Sprache vor, doch haben meines Wissens bislang nur sieben nach 1975 verfaßte Werke den Weg auf eine deutschsprachige Bühne gefunden: Sanchis Sinisterras

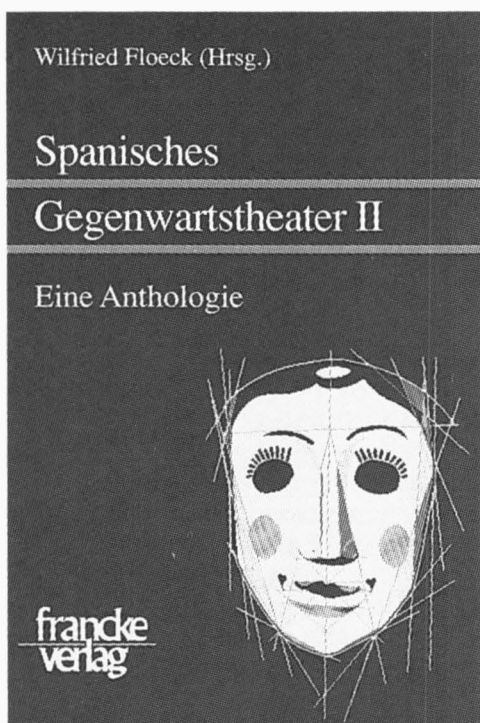


Abb. 7: Titelseite eines der beiden Bände des Verfassers zum spanischen Gegenwartstheater

Ay, Carmela! 1991 in Berlin und *Vor dem Abriß* 1995 in Schwerin, Belbels *Liebkosungen* 1995 in München, *Nach dem Regen* im gleichen Jahr in Hamburg und *Spielwiese, zwei im Quadrat* 1996 in Esslingen, Sastres *Die traurigen Augen des Wilhelm Tell* 1996 in Zürich sowie Reinas Stück *Ein Fünf-Sterne-Mann* 1997 in München. Das ist zwar keineswegs eine ermutigende Bilanz, doch mag die Tatsache, daß zwischen 1995 und 1997 gleich sechs neue Stücke aufgeführt worden sind, Anlaß zur Hoffnung auf eine positive Veränderung geben, zumal für die Spielzeit 1997/98 die Erstaufführung drei weiterer Stücke von Sanchis Sinisterra, Benet i Jornet und Belbel vorgesehen ist. Um diese Situation zu verbessern, habe ich in den vergangenen Jahren ein zweibändiges Publikationsprojekt in Angriff genommen,

das aus einer Einführung in das spanische Gegenwartstheater sowie aus einer Anthologie von acht spanischen Dramen in deutscher Übersetzung besteht. Die Anthologie verfolgt das Ziel, das spanische Theater der achtziger und neunziger Jahre einem breiten deutschsprachigen Leserkreis zugänglich zu machen und zugleich die Voraussetzungen für die Aufführung spanischer Stücke auf deutschsprachigen Bühnen zu verbessern. Neben einem Stück von Buero Vallejo aus den sechziger Jahren (*Das Konzert zum Heiligen Ovid*) enthält die Anthologie sieben Stücke von jüngeren Dramatikerinnen und Dramatikern, die für das spanische Autorentheater der achtziger und neunziger Jahre repräsentativ sind: Alonso de Santos, *Der Marokkotrip*; Cabal, *Rein wie Schnee ...*; Sanchis Sinisterra, *Ay, Carmela!*; Pedrero, *Laurens Ruf*; Romero, *Ein verfluchter Kuß*; Belbel, *Liebkosungen* und Caballero, *Gericht*. Der ergänzende Einführungsband will dem deutschsprachigen Leser einen Einblick in die Entwicklung des spanischen Theaterwesens und des Dramas seit dem Ende des Bürgerkriegs sowie einen Zugang zu den Autoren und Dramen der Anthologie vermitteln. Einem Kapitel des Einführungsbandes ist auch im wesentlichen der vorliegende Beitrag zum Verhältnis des spanischen Gegenwartstheaters zur Postmoderne entnommen. Beide Bände sind Ende 1997 – nicht zuletzt auch mit finanzieller Unterstützung der Gießener Hochschulgesellschaft – im A. Francke Verlag in der Reihe „Mainzer Forschungen zu Drama und Theater“ erschienen.¹⁸ Es bleibt zu hoffen, daß sie dazu beitragen, die Kenntnis und Verbreitung des spanischen Gegenwartstheaters im deutschsprachigen Raum entscheidend zu verbessern.

Anmerkungen

¹ „Hacia un modelo para el teatro postmoderno“, in: F. de Toro (ed.), *Semiótica teatral y teatro latinoamericano*, Buenos Aires 1990, S. 13–42; „Cambio de pa-

- radigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular", in: Iberoamericana, 15 (1991), S. 70–92; „Die Wege des zeitgenössischen Theaters. Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?", in: Forum Modernes Theater, 10 (1995), S. 135–183.
- ² Für Frankreich vgl. meinen Beitrag „Du théâtre des metteurs en scène au théâtre des auteurs? Tendances et problèmes du théâtre contemporain", in: Revue d'Histoire du Théâtre, 47 (1995), S. 71–86.
- ³ Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 3/1991, S. 1.
- ⁴ François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979. Vgl. auch die Beiträge in Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hrsg.), *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen 1991.
- ⁵ Viktor Žmegač, „Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne", ebda., S. 21. Vgl. ferner Dieter Kafitz, „Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne", in: Wilfried Floeck (Hrsg.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988, S. 157.
- ⁶ François Lyotard, *La condition postmoderne*, a.a.O.; Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, a.a.O.
- ⁷ Erika Fischer-Lichte, „Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel", in: *Neohelicon*, 16.1 (1989), S. 11–27.
- ⁸ *La condition postmoderne*, a.a.O., S. 7.
- ⁹ Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", in: ders., *Kleine politische Schriften*, Frankfurt/M. 1981, S. 444–464.
- ¹⁰ François Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris 1981.
- ¹¹ Sharon G. Feldman, „Ello dispara de Fermín Cabal: hacia una configuración postmoderna del espacio textual/teatral", in: John P. Gabriele (Hrsg.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt/M. 1994, S. 230–239.
- ¹² Dieter Borchmeyer, „Die Postmoderne – eine konservative Revolution? Architektur als Paradigma", in: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hrsg.), *Avantgarde und Postmoderne*, a.a.O., S. 126.
- ¹³ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, a.a.O., S. XV.
- ¹⁴ Wolfgang Welsch, ebda., vor allem S. 169 ff.
- ¹⁵ „Apuntes para una valoración de la dramaturgia catalana actual: realismo y perplejidad", in: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21 (1996), S. 256.
- ¹⁶ Dieter Kafitz, „Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels", a.a.O., S. 174.
- ¹⁷ Francisco Ruiz Ramón, „Introducción a una patología del teatro español contemporáneo", in: John P. Gabriele (Hrsg.), *De lo particular a lo universal*, a.a.O., S. 25. Zum Problem der Rezeption des spanischen Theaters vgl. ferner Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid 1978, S. 125–146; Wilfried Floeck, „Ist Spanien anders? Zur Problematik ausländischer Kultur Rezeption am Beispiel des modernen spanischen Theaters", in: ders. (Hrsg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 3–17; Klaus Pörtl, „Die Rezeption des spanischen Theaters im 20. Jahrhundert auf deutschsprachigen Bühnen seit 1945", in: ebda., S. 89–107; Marion P. Holt, „Twentieth-Century Spanish Theatre and the Canon(s)", in: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17 (1992), S. 47–54; Francisco Ruiz Ramón, „El drama del teatro español contemporáneo", ebda., S. 11–36.
- ¹⁸ W. Floeck, *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*, Tübingen und Basel: A. Francke 1997. W. Floeck (Hrsg.), *Spanisches Gegenwartstheater II. Eine Anthologie*, Tübingen und Basel: A. Francke 1997.